

## **‘A damaged kaleidoscope’ : *Lord Jim* et le passé reconstruit**

**Fabienne Gaspari**

Ne serait-ce qu'en raison de sa date de publication – 1900, *Lord Jim* est une œuvre qui s'inscrit dans l'histoire de la littérature comme une œuvre charnière, à la fois fin et début de siècle, dans la tradition des romans réalistes du XIX<sup>e</sup>, mais aussi dans un mouvement anticipant le modernisme. C'est dans le rapport même au passé, problématique à plus d'un titre dans ce roman, que s'élabore cette anticipation. Récit au passé, sur le passé, *Lord Jim* a bien sûr partie liée avec la mémoire : Marlow, un marin, raconte pour la nième fois l'histoire d'un autre marin nommé Jim. Sorte de biographie, celle de Jim, héros éponyme, le récit de Marlow, loin de proposer à son lecteur une interprétation unique et définitive du passé de son personnage, s'apparente à une quête, une tentative pour reconstruire une vérité passée qui lui échappe. Dans le même temps, ce récit s'interroge sur sa propre nature et sa capacité à représenter le passé et c'est sur les différentes modalités de cette interrogation que notre propos s'élabore. Tout d'abord, il s'agira de réfléchir sur la « sortie du temps » que le texte semble opérer sous la forme d'une échappée vers le mythe vite rendue impossible ; de cette déconstruction du mythe, on passera à un autre type de déconstruction, celle du point de vue et de la mimésis, introduite par la référence au kaléidoscope, pour ensuite envisager l'hésitation, mise en scène par le roman même, entre deux modes de narration du passé.

### **La « sortie du temps » : l'impossible échappée vers le mythe**

Le passé est tout d'abord la matière du texte ainsi qu'un thème : Jim, un marin, a

abandonné, avec d'autres membres de l'équipage, un navire sur le point de sombrer. Jugé pour cette faute et privé de son certificat et du droit de naviguer, il cherche à échapper à ce passé qui toujours resurgit. Si dans la première partie il commet ce qui semble être l'irréparable (l'abandon du navire le Patna et le saut dans un canot de sauvetage) puis expie sa faute, la seconde partie du roman propose une rédemption. Il est envoyé à Patusan par Marlow et un riche marchand suisse allemand, Stein (entomologiste à ses heures), qui à la fois l'enterrent dans cet endroit perdu et oublié de tous et projettent de lui offrir un destin colonial. La description de Patusan faite par Marlow suggère une renaissance de Jim qui acquiert enfin le statut de héros mais aussi une renaissance du récit qui semble abandonner le mode réaliste pour s'échapper vers la légende, le mythe, termes par lesquels sont désignées les aventures de Jim à Patusan :

Patusan is a remote district of a native-ruled state, and the chief settlement bears the same name. At a point on the river about forty miles from the sea, where the first houses come into view, there can be seen rising above the level of the forests the summits of **two** steep hills very close together, and separated by what looks like a deep fissure, the cleavage of some mighty stroke. As a matter of fact, the valley between is nothing but a narrow ravine, the appearance from the settlement is of one irregularly conical hill split in **two**, and with the **two** halves leaning slightly apart. On the third day after the full, the moon, as seen from the open space in front of Jim's house (he had a very fine house in the native style when I visited him), rose exactly behind these hills, its diffused light at first throwing the **two** masses into intensely black relief, and then the nearly perfect disc, glowing ruddily, appeared, gliding upwards between the sides of the chasm till it floated away above the summits, as if escaping from a yawning grave in gentle triumph.(133)<sup>1</sup>

Les premières phrases, au présent simple, introduisent des remarques factuelles, des caractéristiques objectives, géographiques, mais la référence réitérée à la fissure, attribuée à quelque force surnaturelle (« mighty stroke »), fait glisser la description vers un mode symbolique. Parallèlement s'opère un retour au passé, celui ici du mythe : l'ascension de la lune, au troisième jour, l'évocation de la tombe béante, correspondent à l'idée d'une résurrection qui pourrait être celle de Jim, devenu une figure christique, et celle aussi du récit qui, de réaliste, devient mythologique.

La dualité qui marque le paysage (voir la répétition de « two ») renvoie aussi à la structure duelle du texte, dualité qualifiée de « plague-spot » par Conrad qui y voyait un hiatus. Dans une lettre adressée à Edward Garnett, Conrad écrit : « Yes! you've put your finger on the plague spot. The division of the book into two parts which is the basis of your criticism demonstrates to me once more your amazing insight.»<sup>2</sup> Ici associée à la résurrection,

---

<sup>1</sup> *Lord Jim* (New York: Norton, 1996, 1968).

<sup>2</sup> Lettre du 12 novembre 1900, citée dans l'édition Norton 306.

cette dualité peut être mise en relation avec la question de la re-présentation du passé, d'une ré-écriture de la première partie, du destin de Jim, ré-écriture qui peut aussi être envisagée comme un glissement générique, le passage d'un mode réaliste à un mode épique et mythologique. L'arrivée de Jim à Patusan est d'ailleurs décrite comme une naissance, il atterrit dans la boue où il manque se noyer mais dont il ressort, renaît, pour être rebaptisé Tuan Jim (c'est-à-dire Lord Jim) et devenir le seigneur et maître d'une communauté de malais. Cette deuxième partie met aussi en scène la reconstitution d'une communauté gouvernée par Jim, seigneur bienveillant, et s'oppose donc à la première partie, où Jim, par son abandon du Patna et des 800 pèlerins musulmans à son bord, trahissait et mettait en danger l'idéal même de communauté. Doté de pouvoirs langagiers quasi divins – son verbe devient performatif (« His word was the one truth of every passing day » (163)), par opposition à ses bégaiements dans la première partie (où son discours est ponctué de la répétition du verbe « stammer » et troué de points de suspension) – Jim s'impose comme un Dieu blanc bienveillant. Patusan peut d'ailleurs se lire comme une anagramme de Patna, avec l'ajout bien sûr de « us », désignant cette communauté, pronom sur lequel insiste Marlow puisqu'il ne cesse de répéter à propos de Jim : « He was one of us. » La première rencontre entre l'homme blanc et l'indigène est ici rejouée, comme si le récit cherchait à revenir aux commencements et à ré-écrire les origines de l'impérialisme et de la colonisation. Marlow rapporte ainsi le témoignage d'un pêcheur : « He talked to me (the second white man he had ever seen) with confidence, and most of his talk was about the first white man he had ever seen. He called him Tuan Jim [...] They, in the village, were under that lord's special protection ... » (146) La lecture des écrits de Barthes (*Mythologies*) et d'Eliade (*Aspects du mythe*) permet de retrouver dans la deuxième partie de *Lord Jim* une démarche mythologique et de définir ses rapports avec un passé historique. Barthes insiste tout d'abord sur le fondement historique de la mythologie, le mythe étant « une parole choisie par l'histoire »,<sup>3</sup> « un langage volé »,<sup>4</sup> c'est-à-dire l'appropriation d'un événement réel qui est restitué comme un événement naturel et perd alors sa densité historique et sa complexité : « le mythe est constitué par la déperdition de la qualité historique des choses : les choses perdent en lui le souvenir de leur fabrication [...] La fonction du mythe, c'est d'évacuer le réel : il est, à la lettre, un écoulement incessant, une hémorragie, ou, si l'on préfère, une évaporation, bref une

---

<sup>3</sup> Roland Barthes, *Mythologies* (Paris : Editions du Seuil, 1957) 194.

<sup>4</sup> Ibid. 217.

absence sensible. »<sup>5</sup> Eliade, lui, insiste sur le rapport entre le mythe et les origines : le mythe est un retour vers les commencements, l'origine des choses, et vient s'opposer au mouvement irréversible et linéaire de l'Histoire. Il constitue un moyen pour retrouver un passé lointain et s'accompagne aussi de ce qu'Eliade appelle une « sortie du Temps ». <sup>6</sup> Il y aurait donc dans la deuxième partie de *Lord Jim* une hémorragie ou évaporation : celle de l'histoire des déboires de Jim relatée dans la première partie ; celle de l'histoire des déboires de l'impérialisme ou de l'Histoire.

Ainsi peut-on penser que ce qui était critiqué dans la première partie du texte - les rêves d'héroïsme de Jim fondés sur des lectures de romans d'aventure de seconde zone (« light holiday literature » (8)) - est finalement actualisé et valorisé dans la seconde partie, à travers la combinaison des idéaux romantiques de Jim et de l'aventure impérialiste. C'est cette contradiction apparente que souligne Bruce Henricksen, dans *Nomadic Voices* :

Further, the novel's criticism of the romantic imperialist and of adventure literature's collusion with imperialism that is implied in the opening depiction of Jim and his self-concept derived from 'holiday literature' may be undermined when the second half of the novel itself becomes an imperialistic adventure story ; it is as though the novel's critique ends up reproducing the object of its criticism.<sup>7</sup>

Mais Henricksen va plus loin et montre que cette échappée du texte vers un mode mythologique possède bien une dimension parodique : « the Patusan episode exists as an evocation and critique of the romantic, self-congratulatory myths produced by early capitalism in its narrating of its own encounter with other cultures. »<sup>8</sup> Cette « sortie du Temps », pour reprendre l'expression d'Eliade, apparaît vite comme illusoire. En fait, le mythe est déconstruit au moment même où il est relaté. Il suffit de revenir au passage précédemment cité où Patusan était décrit en termes d'images de résurrection. On peut voir que l'idée d'imperfection apparaît ici, nous renvoyant tout d'abord à une symétrie imparfaite dans le paysage (« irregularly », « slightly », « nearly perfect »), puis aux défauts du héros, et à ceux de la version mythologique d'une renaissance.

Ce rappel indirect des défauts du personnage renforce le déterminisme du texte, qui fait du passé un mode de constitution du personnage. Jim est une sorte de héros tragique, dont la claudication, conséquence d'une blessure – « disabled by a falling spar » (11), le lie à Œdipe,

---

<sup>5</sup> Ibid. 230.

<sup>6</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe* (Paris : folio, 1962).

<sup>7</sup> Bruce Henricksen, *Nomadic Voices: Conrad and the Subject of Narrative* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1992) 87.

<sup>8</sup> Ibid.98.

qui signifie « l'homme aux pieds enflés » (*dipous*). Or le défaut principal de Jim, c'est l'aveuglement associé à une forme d'hubris résultant de son inadaptation à la réalité, de son incapacité à voir le réel. Les premières pages soulignent un décalage permanent entre les rêves du personnage et la réalité, décalage marqué par la réitération de l'expression « Ability in the abstract », qui souligne la dissociation complète entre la théorie et la pratique dans son métier de marin, et par extension finit par désigner un héroïsme qui reste le produit de lectures de jeunesse et demeure théorique, sans application aucune. Construisant le personnage et son histoire sur ce déterminisme et sur cette dissociation, le texte fonctionne comme une machine à recycler le passé, à le réactualiser, à en faire le futur du personnage. Le retour aux origines reste donc une fiction.

Jim ne parviendra pas à devenir le héros de la littérature de voyage et d'aventure dont il est nourri, le récit dénonce comme fiction un récit mythologique et épique dans lequel, il semblait, à l'image de son protagoniste, s'être réfugié. La dimension critique est affichée bien plus tôt lorsque Marlow, présentant Stein et son romantisme, souligne les contradictions de sa position fondée sur une alliance intenable entre idéalisme naïf et entreprise coloniale : “when he tried in his incorrigible way to season with a pinch of romance the fattening dishes of his commercial kitchen” (132) Le mythe du colon héros rédempteur que propose le roman est en fait déconstruit de deux manières qui sont deux versions d'un retour du passé : tout d'abord le retour de ce qu'on pourrait appeler le passé du texte (images, motifs, en particulier celui du saut, crucial dans la première partie et répété dans la seconde) puis le retour du passé de Jim et celui de l'aventure impérialiste, qui tous deux resurgissent avec l'arrivée de Brown, ou plus précisément Gentleman Brown, double sombre de Jim, tout aussi « gentleman » que Jim est « lord », protagoniste d'une histoire de la colonisation qui apparaît comme l'envers de celle proposée juste avant :

It all begins, as I've told you, with the man called Brown,' ran the opening sentence of Marlow's narrative. 'You who have knocked about the Western Pacific must have heard of him. He was the show ruffian on the Australian coast – not that he was often to be seen there, but he was always trotted out in the stories of lawless life a visitor from home is treated to; and the mildest of these stories which were told about him from Cape York to Eden Bay was more than enough to hang a man if told in the right place.'<sup>209</sup>

S'ensuit l'évocation de meurtres et de pillages commis par Brown et, par le biais de cette petite histoire, de ce récit enchâssé signalé comme un nouveau début, un redémarrage, le retour de l'Histoire dans l'univers clos de Patusan et dans le texte est amorcé.

La sortie du temps que tente d'effectuer Jim à Patusan se manifeste par son rejet du temps chronologique : prisonnier du Rajah, il s'occupe en réparant une vieille horloge qu'on lui a confiée, mais décide soudain de s'échapper de sa prison et se débarrasse de cet objet apporté par les colons occidentaux (Stein vend des montres). C'est en fuyant sa captivité, et en fuyant le temps des horloges, que Jim arrive en héros dans la communauté malaise. Il répète en quelque sorte le geste d'un autre personnage, Brierly un officier, juge sévère au procès de Jim, qui, avant de se suicider (en se jetant à l'eau et en répétant le saut de Jim, sorte d'acte fondateur), accroche son chronomètre en or à une passerelle où celui-ci se balance tel un pendu au bout d'une corde. On trouve parallèlement ce rejet de la chronologie par le récit dans son ensemble (désorganisation des événements et achronologie), rejet manifesté aussi à un autre niveau dans la deuxième partie, dans le choix du genre ou plutôt des genres littéraires. Les transformations génériques du texte, un texte protéiforme qui lui-même s'attribue de multiples étiquettes (« romance », « legend », « myth », « love-story »), sont une autre façon d'effectuer une « sortie du temps » et de bousculer la chronologie, celle de l'histoire littéraire, en jouant avec ce passé et ces formes codifiées. L'intertextualité constitue une autre version de ce jeu avec le passé, comme l'illustre par exemple la référence à Shakespeare dont Jim emporte les œuvres complètes dans ses malles et dont Stein cite, en les adaptant, les vers : « the question is not how to get cured, but how to live. [...] adapting the words of your great poet : That is the question. ...'How to be! Ach! How to be.' » (128) A ce *Hamlet* revu et corrigé on peut ajouter Defoe, mis en quelque sorte à la sauce darwinienne avec un personnage de cannibale nommé Robinson la Sainte Terreur, incarnation de l'instinct de survie qui chez Conrad se trouve dégagé de toute valeur éthique et qui, poussé à ses extrêmes, devient cannibalisme.<sup>9</sup> Or Jim se rêve parfois en Robinson, l'original cette fois : « He saw himself saving people from sinking ships, cutting away masts in a hurricane, swimming through a surf with a line; or as a lonely castaway, barefooted and half naked, walking on uncovered reefs in search of shellfish to stave off starvation. » (9) Non seulement le style pompeux et grandiloquent discrédite les représentations héroïques qu'il véhicule mais ce discours circulaire, replié sur lui-même, sur le retour du même – représentations conventionnelles de l'héroïsme, allitérations – suggère aussi le narcissisme du personnage. Mais la bulle éclate bien vite, et c'est ce même instinct de survie qui fait que le Robinson de Conrad (« *the* Robinson.[...] *The notorious* Robinson. » (99)) mange de la chair humaine qui

---

<sup>9</sup> Voir l'article de George Letissier, « Ethique et épistémologie dans *Lord Jim* », *Lord Jim, Joseph Conrad*, ed. François Gallix (Paris : Ellipses, 2003) 77-92.

pousse Jim à sauter dans le canot de sauvetage et à quitter un navire qui prend l'eau, l'associant ainsi à la Sainte Terreur, avatar darwinien du personnage de Defoe. Jeu avec les genres, intertextualité : *Lord Jim* se désigne comme histoire, affiche une conscience exacerbée de sa nature littéraire et d'un héritage qu'il déconstruit.

**Déconstruction du point de vue et de la théorie de la mimésis: un texte qui s'interroge sur sa propre capacité à représenter le passé, un texte dans tous ses états ou plutôt dans tous ces éclats**

*Lord Jim* se construit sur une articulation dialectique entre ordre et désordre et les propos d'un médecin au sujet du mécanicien en chef du Patna et de ses délires causés par l'alcool pourraient être lus comme un commentaire sur cette articulation : « the curious part is there's some sort of method in his raving. I am trying to find out. Most unusual – that thread of logic in such a delirium. » 37 (voir aussi *The Moonstone* de Wilkie Collins où les délires du Dr Candy sont consignés par écrit par Ezra Jennings, son assistant, qui comble les blancs à l'encre rouge, ajoutant les mots manquants et reconstruisant la logique du propos). Le texte de Conrad a été comparé à une toile (J. Hillis Miller le définit comme « a self-generated web »)<sup>10</sup>, une mosaïque, mais on pourrait aussi faire référence au kaléidoscope, comme le fait Marlow lorsqu'il décrit les rues d'une ville, Bombay ou Singapour selon les critiques :

There was, as I walked along, the clear sunshine, a brilliance too passionate to be consoling, the streets full of jumbled bits of colour like a damaged kaleidoscope : yellow, green, blue, dazzling white, the brown nudity of an undraped shoulder, a bullock-cart with a red canopy, a company of native infantry in a drab body with dark heads marching in dusty laced boots, a native policeman in a sombre uniform of scanty cut and belted in patent leather [...] 96

Ces quelques lignes pourraient fonctionner comme une modélisation du récit même, fait de fragments désordonnés de petites histoires, de voix juxtaposées comme sont ici juxtaposées et accumulées dans une phrase paratactique les couleurs, les objets et les fragments de corps.

On sait que le visible et le visuel ont chez Conrad une importance primordiale, le but même de l'écrivain étant de faire « voir » (Préface à *The Nigger of the Narcissus*). Cette question de la vision a partie liée avec le mode de constitution du récit, avec bien sûr l'impressionnisme de Conrad, et renvoie aussi à une interrogation, fondamentale au XIX<sup>e</sup> siècle, au sujet de la perception et de la connaissance. La référence au kaléidoscope, inventé en 1815 par Sir David Brewster, indique cette redéfinition du statut de l'observateur,

---

<sup>10</sup> J.Hillis Miller, « Repetition as Subversion », cité dans l'édition Norton 442.

redéfinition qui passe bien sûr aussi par l'invention de nouveaux modes d'appréhension et de représentation du réel. Dans un ouvrage intitulé *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Jonathan Crary analyse ce nouveau statut conféré à l'observateur et ses liens avec la modernité. Selon Crary, le kaléidoscope, contrairement à la camera obscura qui elle apparaît comme une garantie de maîtrise, d'autorité, et d'unité de la vision, introduit la perte du référent (« an increasing abstraction of optical experience from a stable referent »),<sup>11</sup> l'expérience de la dissolution, de l'instabilité des formes et ce, paradoxalement, tout en demeurant un instrument scientifique élaboré sur les principes de symétrie et de rotation : « The one feature of modernization in the 19<sup>th</sup> century was the 'uprooting' of vision from the more inflexible representational system of the camera obscura. »<sup>12</sup> Ce bouleversement des règles de la mimésis entraîne nécessairement un bouleversement du point de vue.

Mais comme celui de l'image perçue au moyen d'un kaléidoscope, le désordre du texte de Conrad se fonde sur une chronologie et une organisation rigoureuses, comme le montrent les reconstructions opérées par certains critiques. En outre, c'est d'un kaléidoscope en mauvais état dont il s'agit ici – « damaged kaleidoscope », comme si ce mode de vision même était dépassé et que le désordre produit par cet instrument s'en trouvait accru. Puisque la réalité que le texte se propose de représenter se fonde sur des souvenirs, le processus de démultiplication et de fragmentation opère sur le passé et la mémoire même. Le travail de remémoration de Marlow, qui fait appel à divers témoignages et tente de fédérer diverses voix, se construit sur un processus d'emboîtement et sur une mise en désordre de la chronologie (le récit, grande analepse, contient d'autres analepses, des prolepses, des ellipses). Le meilleur exemple de ces enchâssements est la scène où Marlow rencontre un lieutenant français, chargé de ramener à bon port le Patna abandonné par son équipage. Il s'agit pour Marlow d'obtenir un nouvel éclairage sur l'affaire, une autre opinion. Après sa conversation avec le lieutenant français, Marlow se souvient de Jim lui racontant l'affaire du Patna (confession qu'il a d'ailleurs déjà rapportée): « I sat thinking of him ... not, however, in connection with De Jongh's cool and gloomy backshop, where we had hurriedly shaken hands not very long ago, but as I had seen him years before in the last flickers of the candle, alone with me in the long gallery of the Malabar House. » (93) Marlow ici se souvient de lui-même

---

<sup>11</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 1992) 113

<sup>12</sup> Ibid. 113.



se souvenant de etc etc : exemple qui illustre parfaitement cette structure gigogne qui caractérise le texte.

Le choix esthétique de Conrad que traduit cette représentation kaléidoscopique du passé est aussi le résultat d'un choix idéologique marquant le refus d'un discours unique, totalisateur et totalitaire, choix que Marlow revendique : « I was always eager to take opinion on it, as though it had not been practically settled : individual opinion – international opinion – by Jove ! » (97). Marlow enquête au sujet du passé de Jim et cette investigation se traduit dans la forme même du roman, souvent lié d'ailleurs au roman policier : la représentation du passé est à la fois exploration et reconstruction, il s'agit de trouver puis d'assembler les morceaux du puzzle : « My information was fragmentary, but I've fitted the pieces together, and there is enough of them to make an intelligible picture. » (203) Se souvenir, « to remember », « remembrance », c'est en quelque sorte re-membrer.

### **Esthétique du fragment et interrogation sur le langage et le point de vue**

Un des sujets de ce roman est l'impossibilité de présenter des faits passés, impossibilité que dramatise le récit du procès de Jim, ce dernier se trouvant confronté à des juges qui exigent de lui qu'il raconte les faits et rien que les faits, ce qu'il est incapable de faire : « They wanted facts. Facts ! They demanded facts from him, as if facts could explain anything ! » (22) Au lieu de ces faits, Jim propose un récit plus détaillé, une re-présentation des événements passés et de leur complexité :

He spoke slowly ; he remembered swiftly and with extreme vividness ; he could have reproduced like an echo the moaning of the engineer for the better information of these men who wanted facts. After his first feeling of revolt he had come round to the view that only a meticulous precision of statement would bring out the true horror behind the appalling face of things. The facts those men were eager to know had been visible, tangible, open to the senses, occupying their place in space and time, requiring for their existence a fourteen-hundred-ton steamer and twenty-seven minutes by the watch; they made a whole that had features, shades of expression, a complicated aspect that could be remembered by the eye, and something else besides, something invisible, a directing spirit of perdition that dwelt within, like a malevolent soul in a detestable body. He was anxious to make this clear [...]. (22-23)

Cette re-présentation qui cherche en fait à rendre compte de l'invisible, de l'irreprésentable, est rejetée par la cour : «He was becoming irrelevant ; a question to the point cut short his speech, like a pang of pain [...] » (23) Dès les premiers chapitres, le texte semble s'interroger sur sa propre nature et afficher la re-présentation du passé comme problématique, démontrant à travers les difficultés de Jim les détours imposés par cet exercice. Détours

d'autant plus importants qu'il faut en passer par un intermédiaire, le langage. Or Marlow lui-même met à mal la croyance en une transitivité du langage, en une équation entre le mot et la chose : il existe un fossé entre l'intention ou la réalité à exprimer et l'expression qui, elle, opère une réduction : « All this, as I've warned you, gets dwarfed in the telling. » (163) Position qui reflète aussi celle de Conrad et son hyper-conscience des insuffisances du langage, exacerbée par le fait que l'anglais n'était pas sa langue maternelle.

Outre ce doute, voire cette défiance, quant à son médium même, le texte affiche aussi une hésitation concernant le mode de narration du passé, hésitation qui rejoint le problème du point de vue. L'événement fondateur, le saut de Jim dans le canot et l'accident du Patna, qui constitue le ressort dramatique du texte, n'est d'ailleurs pas relaté dans un premier temps. Le chapitre 3, inclus dans le récit d'un narrateur omniscient, s'interrompt brutalement sur une ellipse, un blanc narratif qui dramatise un rapport complexe au passé : celui de Jim (qui jamais n'assumera cet acte - « I had jumped – it seems » (69), ou encore « I may have jumped » (94), et qui se situe toujours après et s'en distance, cherchant vainement lorsqu'il se confesse à Marlow à ré-écrire le passé comme le montre la récurrence de modaux exprimant l'irréel : « if I had, I would have...., I might have... ») et dans le même temps celui du texte qui en quelque sorte s'élabore sur ce vide qu'il cherche à représenter et qu'il viendra combler après. Aux origines de l'histoire donc un trou noir ou, comme l'écrit Christophe Robin, l'irreprésentable :

L'entreprise représentative se heurte ainsi à l'irreprésentable, car cet épisode n'est traité que sur le mode de l'ellipse et n'aura d'autre statut narratif que celui de lacune diégétique. Mais cet événement, en vertu d'une reprise mémorielle, deviendra le centre absent du livre, l'élément hors structure appelé à fonder la structure de l'œuvre. Il ouvre sur une béance autour de laquelle le livre viendra s'enrouler, serrant cette énigme au plus près pour la laisser réverbérer dans toute l'œuvre sans jamais la résoudre.<sup>13</sup>

Ironiquement, cet événement doit être envisagé comme un non-événement puisque le bateau, contrairement à toute attente et toute projection, ne coule pas...

Pour justement serrer cette énigme, il faut choisir le mode de narration adéquat or le texte semble hésiter entre un narrateur omniscient et un narrateur-personnage et à travers cette hésitation, poser la question suivante : pour représenter le passé, faut-il un narrateur extra- ou intra-diégétique ? Distant et détaché ou impliqué ? Soit-disant tout-puissant ou bien limité et

---

<sup>13</sup>Christophe Robin, “I, who am speaking to you, once...’ : mémoire, ellipse et récit dans *Lord Jim*”, *Lord Jim, Joseph Conrad*, ed. François Gallix (Paris : Ellipses, 2003) 201.

faillible ? Or la réponse est suggérée par l'organisation du roman : le narrateur omniscient, présent dans les quatre premiers chapitres, cède la place à Marlow, la fin du chapitre quatre mettant en scène une forme de passage de relais qui s'effectue par le biais d'un échange de regards entre deux personnages, Marlow et Jim, au cours du procès de Jim : « Jim's eyes [...] rested upon a white man who sat apart from the others, with his face worn and clouded, but with quiet eyes that glanced straight, interested and clear [...] He met the eyes of the white man. The glance directed at him was not the fascinated stare of the others. It was an act of intelligent volition. » (24) Cet échange, prélude à la relation complexe entre les deux hommes, marqué surtout par le caractère unique du regard de Marlow, permet au récit en quelque sorte de s'incarner, à travers le regard et la voix d'un individu qui apparaît comme l' élu. Quelques lignes plus bas, Marlow est intronisé narrateur par le récit omniscient : « And later on, many times, in distant parts of the world, Marlow showed himself willing to remember Jim, to remember him at length, in detail and audibly. » (24) « willing » fait ici écho à « volition », et la répétition de « remember » annonce la représentation du passé comme reconstruction, remembrance. La répétition de cet acte de remembrance (« many times ») implique aussi qu'il n'y a pas présentation mais re-présentation, présentation à nouveau ou répétition d'une histoire déjà racontée. Le roman nous donne à lire une de ces occurrences (ou une compilation de plusieurs occurrences). Il y a représentation aussi dans un sens plus théâtral, dans la mesure où le narrateur et son acte même sont mis en scène : « and with the very first word uttered Marlow's body, extended at rest in the seat, would become very still, as though his spirit had winged its way back into the lapse of time and were speaking through his lips from the past. » 24 Ainsi le narrateur prend-il corps (même si c'est pour devenir une sorte d'oracle) et Conrad substitue un point de vue partiel et partial, un regard et une voix individuels, à celui, totalisateur et totalitaire, du narrateur omniscient, souvent comparé à une figure divine.

Il serait bon ici d'ajouter que le principe de l'omniscience est dans une certaine mesure discrédité dès la première ligne du texte : « He was an inch, perhaps two, under six feet. » (7) L'hésitation que marque l'adverbe « perhaps » impose dès le départ une limite paradoxale à cette omniscience et suggère que ce type de narration peut aussi être marqué par le doute, la faillibilité (il faut bien sûr ajouter à cela l'ellipse à la fin du chapitre 3 qui met en suspens l'événement principal, le saut). Aussi le récit dramatise-t-il le choix même du mode de narration, écartant un point de vue au profit d'un autre et introduisant ainsi la subjectivité et le corps comme constitutifs de la représentation du passé. En outre, si la narration omnisciente

reprend à la fin du récit oral de Marlow (chapitre 36), c'est pour en quelque sorte s'effacer à nouveau et laisser place dans les neuf derniers chapitres à des documents envoyés par Marlow à un autre personnage, ancien membre de son auditoire, qualifié de lecteur privilégié - « privileged reader ».

Il est clair que Conrad disqualifie en quelque sorte le choix de l'omniscience (caractéristique d'un certain nombre de récits réalistes du XIXe siècle) et introduit une autre façon de représenter le passé, plus subjective, marquée par les hésitations de la mémoire, ses processus associatifs, ses lacunes. C'est d'ailleurs Marlow qui a le mot de la fin, sous forme de question : « Who knows ? » et donc d'ouverture, réaffirmation de l'impossibilité de conclure maintes fois affirmée dans le texte. En outre, le rôle sans cesse conféré au narrataire y inscrit l'activité interprétative de celui-ci et en fait une étape essentielle dans la production du sens : ce narrataire est tout d'abord constitué par l'auditoire de Marlow qu'il n'a de cesse d'interpeller au cours de son récit oral, puis par son lecteur privilégié dont la lecture s'élabore à travers une série de documents eux-mêmes emboîtés les uns dans les autres (une lettre introductrice de Marlow contenant une lettre du père de Jim, une lettre de Jim, puis un rapport écrit par Marlow lui-même mais basé sur divers témoignages sur la mort de Jim). Cette figure du lecteur confronté à une multiplicité de documents permet de souligner l'importance et la nécessité du travail interprétatif et le rôle de ce lecteur-interprète dans la reconstruction du passé. Si dans *Lord Jim* la représentation du passé se fonde sur l'esthétique du fragment et s'apparente plus à une déconstruction (du mythe, du point de vue, de la mimésis, de la chronologie – celle du récit, celle des genres littéraires), elle suscite aussi une reconstruction, celle opérée par le lecteur. C'est d'ailleurs à ce lecteur, projection dans le texte du lecteur de Conrad, que Marlow confie le pouvoir de conclure, et ce bien avant la fin du roman : « I affirm nothing. Perhaps you may pronounce – after you've read. » (201)

Université de Pau et des Pays de l'Adour